

# SUJETOS DESEANTES, SUJETOS TRASGRESORES: LA ESCRITURA PERFORMATIVA COMO MOTIVO FANTÁSTICO. EL EJEMPLO DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS Y SILVINA OCAMPO

Núria Calafell Sala

Universidad Autónoma de Barcelona

## 1. Una duda razonable: lo fantástico como forma de escritura

*[...] pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar,*  
Adolfo Bioy Casares, «Prólogo» a la *Antología de la literatura fantástica*

Hay en esta breve cita del argentino Adolfo Bioy Casares una idea que me parece fundamental para comprender el concepto de narrativa fantástica que aquí me propongo analizar: si el universo es una materia ordenada y estructurada en base a unas leyes, la escritura es aquello que hace posible su revelación y, por una especie de parábola subversiva, su vulneración. En palabras derrideanas: escribir es dar a conocer, es seguir el hilo que se ha mantenido oculto, pero también, y sobre todo, es percibir la huella de una fisura que rompe con la noción de frontera y desdibuja el sentido dicotómico de una realidad que, imperceptiblemente, se desborda en un sinfín de pliegues. Que la denominada literatura fantástica sea uno de ellos será solo cuestión de perspectiva, tal como se deduce de uno de los comentarios más conocidos de su amigo y compañero Jorge Luis Borges: «La literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento [...]. La literatura es esencialmente fantástica» (1985: 25).

Un apunte, éste, de gran interés, y más si se relaciona con la frase que da comienzo al citado «Prólogo» de Bioy Casares: «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (Borges, J.L., Bioy Casares, A., Ocampo, S., 1999: 9), lo que supone afirmar, de un lado, que lo fantástico es al mundo lo que la invención al hombre: un rasgo inherente e inmutable; del otro, y derivado de aquí, que no hay más realidad que la que se construye a partir de

la imaginación. Desde aquí, pienso que tiene razón David Roas cuando en «La amenaza de lo fantástico» opina: «lo que caracteriza lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos» (2001: 37).

Esto es así porque desde el principio el uso del elemento fantástico ha demostrado una capacidad de transgredir aquellas leyes a las que hacía referencia Adolfo Bioy Casares, provocando una especie de incertidumbre que no sólo afecta a la percepción de aquello que es tenido por real, sino también, y sobre todo, a la del individuo que la habita: «la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia» ( Roas, 2001: 9). Por eso Irène Bessière afirma: «[a]mbivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico» (2001: 98). ¿Por qué? En primer lugar, porque permite la resignificación de los límites que separan lo conocido de lo desconocido, lo normal de lo anormal, en definitiva, el yo del otro;<sup>1</sup> y en segundo lugar, porque lo hace tomando como punto de partida la naturaleza igualmente paradójica de un lenguaje que crea y destruye a un mismo tiempo.<sup>2</sup> Y es que, como ya señaló Rosalba Campra:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes —y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes— sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear

---

<sup>1</sup> Como diría uno de los cultivadores de lo fantástico más cercano a Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo, se trata de «[...] hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo del encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser» (Cortázar, 1988: 76).

<sup>2</sup> En referencia a este último punto, no está de más recordar una de las respuestas que Jorge Luis Borges ofreció en la entrevista que Alejandra Pizarnik e Ivonne A. Bordelois le realizaron en 1964: «[...] creo que no deberíamos hablar de literatura fantástica [...]; ya que toda literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y las palabras, es indiferente que esos símbolos estén tomados de la calle o de la imaginación» (Pizarnik, 2002: 258).

por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad. Si la ciencia tranquiliza, reduciendo los fantasmas a parapsicología y los vampiros a símbolo del deseo reprimido, el lenguaje permite, sin embargo, desvelar, y también crear, otros peligros (2001: 191).

Así pues, ante la duda y la intranquilidad, una ruptura que ilumine el camino hacia lo inexplorado —sea en el interior o el exterior del sujeto— y que, al mismo tiempo, admita el desvelamiento de un orden otro que no por permanecer oculto a la mirada humana deja de manifestarse como un espacio existente. Partiendo de aquí, la realidad adquiere un matiz ambiguo, puesto que permite la apertura a varias lógicas que se sucederán y se entremezclarán a un mismo nivel, favoreciendo de este modo que lo que se consideraría extraño abandone su estado latente y se levante como un lenguaje de trasgresión y reivindicación: los objetos que cobran vida, los personajes que experimentan una transformación, o aquellos que desde siempre han poseído dones extraordinarios se constituyen en portavoces de una mirada diferente y enriquecida, a través de la cual descubriremos un mundo en el que las distinciones marcan la relación entre los seres humanos; un mundo en el que el deseo de romperlas creará situaciones conflictivas —de carácter genérico, social o generacional— que en muchos casos acaba con la muerte más o menos cruel de una de las partes; en definitiva, un mundo en el que la imaginación se concebirá como un instrumento de salto hacia un espacio *otro* que se esconde en el reverso de ese «mundo trivial» al que aludió Alejandra Pizarnik en su cuidado comenatrio sobre Silvina Ocampo (Pizarnik, 2002: 252), haciendo de cualquier frontera un paso en libertad.

## **2. La palabra del deseo: sujeto y lenguaje en algunos textos de Silvina Ocampo y Cristina Fernández Cubas<sup>3</sup>**

*[...] el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad, Octavio Paz: Cuadrivio<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Junto a la referencia bibliográfica correspondiente a la edición de cada uno de los relatos, en aquellos casos que puedan darse lecturas ambiguas se añadirá también la procedencia del mismo entre paréntesis. No obstante, en la bibliografía final solo se incluirán las colecciones citadas.

<sup>4</sup> *ápu*d. Pizarnik, 2002: 242.

En 1948, Silvina Ocampo publica *Autobiografía de Irene*, en el que empieza a trabajar las distintas posibilidades de la primera persona del singular: desplazando el punto de vista y utilizando un yo subjetivo y muchas veces desindividualizado, la autora empieza a poner de manifiesto la existencia de un orden literario más poderoso que la vida misma,<sup>5</sup> que modifica los acontecimientos y les da un rumbo inesperado. Consciente de que el contacto entre Vida y Literatura es capaz de generar una tercera realidad extraña y novedosa, la autora se propone indagar en las condiciones de posibilidad de la misma, descubriendo con ello el carácter continuo de un acontecer que se construye como un eterno retorno donde las situaciones se repiten,<sup>6</sup> y los personajes se ven enfrentados a sus propios sueños, a sus dobles o al mundo creado por ellos.

Esto se encuentra, por ejemplo, en un texto tan complejo como rico en significaciones como es «La red», cuya base constructiva es bastante clásica: rompiendo con las fronteras entre lo vivido y lo soñado, el cuento propone ir destejendo la red que se genera a partir de un sutil juego de espejos en el que es fácil descubrir a un personaje que se desdobra en dos más —la mariposa puede entenderse como el doble de Kêng-Su, quien a su vez sería la doble de la voz primera—, y a una realidad ordinaria que se abre a un suceso extraordinario —la aparición de *El libro de las recompensas y de las penas*— y hace emerger una nueva lógica interpretativa en la que la metamorfosis y la palabra escrita se convierten en instrumentos de cambio y de distorsión. Así, mientras los

---

<sup>5</sup> La influencia de Jorge Luis Borges es, en este planteamiento, fundamental. Lo que los distingue es el modo en que recurren a este motivo en sus relatos: si en el primero se entiende como una forma de revestir las situaciones a las que se enfrentan sus personajes, en la segunda se plantea como una posibilidad de transfiguración de la realidad y de la gente que la habita. Este es el caso de, por ejemplo, «El diario de Porfiria Bernal» (*Las invitadas*), donde la simple escritura de un diario se convierte en un instrumento de metamorfosis: Miss Antonia Fielding acabará convertida en un gato después de constatar que «[...] todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose» (1970: 181). Esto es así porque, como bien señala Edgardo Cozarinsky, «[l]a obra entera de Silvina Ocampo reivindica los prestigios de la literatura como actividad cultural» (1970: 11).

<sup>6</sup> Como señala Reina Roffé: «La indiferencia por el tiempo real, y la concepción de un tiempo metafísico diseminada en su escritura, se corresponde con lo que Silvina Ocampo creía y afirmaba: “toda la vida es un solo momento”» (1994: 42). Sin embargo, esto no es obstáculo para que, al entrar en contacto con los poderes metamórficos de la palabra, el tiempo pierda su condición infinita y se convierta en algo lineal, con un principio y un final: en «El castigo» (*La furia*) uno de los personajes inicia una regresión psíquica y física de sus experiencias vitales, de manera que en vez de ir hacia delante, va hacia atrás y desaparece, se difumina.

elementos naturales se personifican y crean una atmósfera de opresión entorno a Kêng-Su, quien acaba sufriendo en su propia carne las consecuencias de sus acciones; la palabra que permea el libro subrayado acaba por traspasar los límites de contención de la página en blanco y se revela como el eje que determina la pérdida de conciencia del personaje. En otras palabras: es ella, y no Kêng-Su, quien la conduce a un estado de locura del que solo parece poder escapar a través de una mutación simbólica.

No sólo cambia la naturaleza sino que ella también es objeto de una transformación: a través de los ojos —espejos del alma y puerta de contacto con lo otro— y de la mirada, se convierte en el ser que teme. Todo ello solo es posible después de que la palabra escrita, encerrada en el libro subrayado supuestamente por una mano sobrenatural, rompa con su pasividad y se convierta en la conciencia del personaje, llevándola a la locura y a su mutación final: «Iluminados por la luna, los ojos de Kêng-Su se abrieron desmesuradamente, como los ojos de un animal» (2003: 34).<sup>7</sup>

También en «Autobiografía de Irene», al lado de una palabra escrita activa y transformadora, se describe una Escritura regidora del destino de la protagonista y, por ello, culpable de un eterno retorno al que Irene no puede hacer frente. De ahí la estructura circular del relato, con la que se evidencia una de las cualidades de la palabra escrita, planteada de alguna manera en el texto anterior, y es que supone una especie de muerte en la no muerte. En otras palabras, si un libro puede transformar la realidad y abocar a una persona a la muerte, paradójicamente también puede hacer que todo se repita eternamente, puesto que la palabra escrita nunca se borra ni desaparece. Esto es lo que parece aprender Irene al final de su narración cuando reconoce: «Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero lo escribiré. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino» (1970: 141). Y ello no impide que lo literario se entienda como puente de unión entre dos realidades: la normal, poblada por la gente que rodea a Irene —su padre, su madre, Gabriel—, y la desconocida, marcada por el don de la adivinación y las

---

<sup>7</sup> La referencia al animal es muy significativa, no solo porque alude a un castigo ejemplar —acabar deviniendo aquello que se ha despreciado—, sino porque descubre la naturaleza otra del propio personaje, aquello que define su naturaleza más abyecta.

consecuencias que de ello se derivan —«[c]omprendí, entonces, que perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive (1970: 132).

Por otro lado, tampoco es obstáculo para que lo que permanece escrito se conciba como un instrumento de alteración de las leyes del destino, aunque solo sea momentáneamente, puesto que su valor es casi el de un antídoto contra los vacíos de la memoria —o en este caso sería más adecuado hablar de la desmemoria y de la presciencia . La «autobiografía», pues, se reviste de un sentido simbólico: ya no es la (re)construcción de la vida de un sujeto en primera persona, sino que se trata de la recuperación del tiempo perdido, de la experimentación de lo nuevo y lo desconocido, en definitiva, de la posibilidad de apoderarse de unos recuerdos extraviados en un no lugar. Esto es lo que explicaría, pues, el desdoblamiento de Irene en la narradora y la escribiente, generando así un nuevo nivel de paradoja en la voz narradora: ésta se piensa como una máscara cuyo origen habrá que encontrar en la misma palabra creadora.

En textos posteriores, la primera persona se materializará en largos monólogos interiores a través de los cuales nos adentraremos en la problemática de un sujeto en proceso de fragmentación y de experimentación de la locura. En estos casos, la imaginación de una mente enferma sustituye el poder de la escritura y se convierte en un arma, no solo de transformación sino también de reconocimiento, porque les permite hacer aflorar aquellos aspectos de su personalidad más recónditos, y aceptarlos en sus distintas manifestaciones. Así pueden leerse, por ejemplo, dos textos tan dispares como «Visiones» (*Las invitadas*) y «Hombres animales enredaderas» (*Los días de la noche*), en los que la voz que narra la historia se sitúa en un plano interno de recuperación de una identidad que se intuye perdida por causas extrañas: en el primer caso el internamiento en un sanatorio, probablemente por intento de suicidio, la enajena de sí misma y le hace desear otra vez alguna muerte: «El médico es una mezcla de torturador y de joyero [...]. Mi organismo se confiesa con él. No sufro. Hay que entregarse. Vuelvo a la oscuridad. Vuelvo a no ser»

(2003: 87); en el segundo, un supuesto accidente aéreo y el abandono en una isla desierta lo devuelve a una antigua paranoia que se despierta momentos antes de la tragedia: «Sólo recuerdo dos ojos que me miraban y el último vaivén del avión» (2003: 113).

Se trata de dos textos peculiares, puesto que en ellos hay un hecho que trastoca la realidad aparente y afecta de forma excepcional a quienes la habitan: es posible, entonces, hablar de cierta influencia de lo externo en la configuración de los personajes, cuando lo general es que suceda lo que Alejandra Pizarnik reseñó con mucha intuición: «[...] el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela *lo otro*, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible» (2002: 252). Partiendo de esta idea, se puede entender el monólogo de ambos personajes como la recuperación de aquello olvidado en el fondo de ellos mismos, y que sale a la luz en unas condiciones extremas de cambio. En «Visiones», como el mismo título sugiere, nos adentraremos además en la mente de un ser esquizofrénico que diseña su narración a partir de distintos niveles de análisis: el interno —lleno de largos sueños, de conocimientos de pintura, de reflexiones acerca de cuestiones tan metafísicas como el sufrimiento («Sufre menos el que sufre que aquel que ve sufrir», 2003: 90), el tiempo («¿Habrás que agradecer que lo desagradable nos permita medir el tiempo?», 2003: 90) o la belleza («[...] no tiene fin ni aristas. La espero», 2003: 98)— y el externo —protagonizado por esos médicos que «[m]e sientan, me golpean, me destapan, me gritan, me palpan, me ponen el termómetro, me hunden el dedo en el abdomen hasta hacerme gritar» (2003: 90), y por la enfermera Linda Fontenla—, unidos a través de estas visiones que prácticamente cierran el relato —aunque no la vida—, y que ella misma se ve capaz de convocar a raíz de su «estado» mental: «Ansío ver otra visión. La provoco. ¿Cómo? Tengo un poder sobrenatural, pero limitado» (2003: 96); y más adelante: «Vuelven, porque yo deseo con fuerza que vuelvan. ¿Mi poder sobrenatural se habrá perfeccionado?» (2003: 96).

Retomando la cita de Octavio Paz con la que empezaba este apartado, se podría añadir: es el deseo de transfigurar la realidad amarga, marcada por el dolor físico y psíquico, lo que favorece el desplazamiento hacia lo imaginario y

lo irreal. La conciencia, definitivamente liberada, aleja al personaje de la incertidumbre y lo enfrenta a su estado más natural: la locura.

De esta manera, la primera persona narrativa gana un valor nuevo, ya que supone poner en evidencia que lo distinto o «anormal», si bien se dispara por un factor ajeno, se desarrolla gracias a la singularidad de quien nos lo cuenta: en «Hombres animales enredaderas» leemos la divagación de una mente perturbada —«[e]sas voces contradictorias (volviendo a las voces que siento dentro de mi oreja) se dedican a destruirme» (2003: 118)— como un relato inquietante que ilumina uno de los miedos más antiguos de la naturaleza humana: la soledad y sus consecuencias —«[...] feliz Robinson Crusoe que sabía desempeñarse en las tareas que impone la soledad» (2003: 117), nos dice irónicamente el narrador. Pese a ello, siempre se mantiene la duda acerca del valor real o soñado del relato en cuestión, lo cual explica el contraste entre la ciudad y la isla, por un lado: «[...]siempre prefería la selva a un jardín civilizado» (2003: 114), «[...] este lugar es como un cuarto cerrado» (2003: 117), o incluso el más desasosegante: «No supuse que celda y selva se parecieran tanto, que sociedad y soledad tuvieran tantos puntos en contacto» (2003: 118).

Y la pérdida de todo referente temporal por el otro: desde que anuncia haber perdido la noción del tiempo (2003: 116) inicia un descenso hacia los recuerdos más lejanos de su memoria (2003: 119-120), lo que provocará que se agudice su obsesión por esos ojos que lo acechan —«¿[d]ónde estarán aquellos ojos que tanto me miraban? ¿Qué beberán?» (2003: 118), se pregunta a modo de *leit—motive* a lo largo del relato— y que, de manera inevitable, no dudará en identificar con la enredadera que lo persigue: «Sedienta de agua, busca mis ojos, se aproxima» (2003: 117). Al mismo tiempo, ellos serán los causantes de su desdoblamiento final en ese *otro* al que hacía referencia Alejandra Pizarnik en la cita transcrita unas líneas más arriba: aunque ha iniciado el relato como hombre —«Tra ra ra ra ra estoy hart» (2003: 118)— acaba esgrimiendo una voz femenina de difícil resolución: «Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban» (2003: 121).

Escritos en su mayoría en primera persona, los textos de Cristina Fernández Cubas también plantearán cuestiones similares. Como explica Marco



Kunz: «[...] siempre deja abierta la posibilidad de que lo extraño se deba a la perspectiva excepcional del narrador (o de la narradora, pues predomina el punto de vista femenino) o a problemas psíquicos del personaje» (Kunz, 2004: 65). En cierto sentido, esta voz narradora especial va a verse sacudida en su interior a raíz de los sucesos que se escapan a cualquier explicación lógica, y va a terminar por trasladar al espacio psíquico —y en pocos casos físico— el elemento fantástico, de manera que muchas veces la ambigüedad no procede solo de algo que sucede en el exterior, sino de su propia mirada interior.

En su caso, sin embargo, el juego se establece más bien con el carácter oral de la palabra: sus textos en primera persona generalmente plantean la metamorfosis de la realidad a partir del uso y abuso que sus protagonistas hacen de la palabra hilvanada en historia. Quizás el caso más sintomático sea el de «El provocador de imágenes» (*Mi hermana Elba*), donde el protagonista narra a Ulla Goldberg la historia inventada de su amigo perdido, llegando a manipular de tal forma la verdad que a la mujer, e incluso al lector, le queda la duda de si realmente José Eduardo Expósito está acabado o todo lo contrario. Sin embargo, por su posición dentro del conjunto, este relato posee la característica de servir de colofón a lo que ha expuesto en los tres anteriores: en «Lúnula y Violeta», por ejemplo, enfrenta dos personalidades distintas a partir del dominio que cada una de ellas tiene sobre la palabra oral, lo que hace que al final sea Lúnula, perteneciente «[...] a la estirpe casi extinguida de narradores» (1988: 21) la que se acabe imponiendo sobre Violeta, cuya «[...] palabra, mi palabra al menos, es de una pobreza alarmante» (1988: 27),<sup>8</sup> y acabe satisfaciendo el deseo oculto de ser una unidad completa —de ahí el final explicativo en el que coinciden las dos iniciales.

Igualmente, en «La ventana del jardín» el juego es mucho más expresivo al mostrar un desfase evidente entre el narrador y Tomás, el hijo de los Albert, cuyo código lingüístico obedece a unas reglas totalmente distintas. Esto, que en principio podría ser divertido, acaba por generar una gran cantidad de dudas

---

<sup>8</sup> En cierto sentido «En el hemisferio sur» (*Los altillos de Brumal*) plantea el mismo problema: el dominio de la palabra por parte de los personajes les lleva a un conflicto de identidad, tanto a nivel exterior —el desdoblamiento de Clara en Sonia— como a nivel interior —la confusión inicial del editor finalmente le lleva a aceptar que lo único que le queda es una marcha atrás, un seguir el sentido de las agujas del reloj, «[c]omo en el hemisferio sur» (1988: 153).

acerca de lo que sucede en la casa, dudas que, al ser la narración en primera persona, se trasladan al mismo lector, quien «ya no puede confiar en quien tanto lo ha despistado» (Valls, 1994: 19).

En «Mi hermana Elba» vuelve otra vez sobre el tema de la palabra oral a través de ese personaje fascinante que es Fátima, cuya habilidad para narrar historias va ligada a su capacidad para encontrar los mejores escondites de la realidad. En este caso, no obstante, su progresiva asimilación del mundo adulto —marcado por el olvido— hará que pronto sea superada por el personaje extraño y diferente que es Elba<sup>9</sup>. Esto provoca, por un lado, el rechazo del mundo adulto: «“Tu hermana”, solía decirme, no es una niña normal. Tiene siete años y apenas habla. En ese colegio intentarán detener su retraso» (1988: 74); y por otro, la muerte, en este caso doble, al ser física —«su carita había quedado destrozada» (1988: 80)—; y psíquica: en la mente de la que fuera su única amiga queda en un segundo lugar al constatar que «[e]ra el siete de agosto de un verano especialmente caluroso. En esta fecha tengo escritas en mi diario [...]: “HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA”» (1988: 81).

Como hiciera Silvina Ocampo en la mayoría de sus relatos protagonizados por seres infantiles, con la muerte de este personaje es posible que la escritora esté planteando la imposibilidad de una existencia «normal» para todos estos seres tocados con el poder de la percepción y de la sensación. Por eso volverá sobre ello en relatos como «El reloj de Bagdad» (*Los altillos de Brumal*), donde el choque del mágico mundo de la palabra oral —gobernado por esas dos sirvientas ancestrales que son Olvido y Matilde, trasunto de Lúnula o de Fátima— con el de los adultos —gobernado por el silencio, la ocultación y el paso del tiempo que marca ese reloj extraño y maldito—, acaba por romper el finísimo hilo que unía a la narradora con lo desconocido y extraordinario: «Aquella fue la última vez que, entornando los ojos, supe verlas

---

<sup>9</sup> Aunque no ha sido suficientemente resaltado por la crítica, es muy significativo el uso que la autora hace de la voz infantil en muchos de sus relatos, combinándola, en otro juego de ambigüedad, con la voz adulta desde la que se vuelve al pasado. Desde este punto de vista, la narración fantástica se amplía a otro nivel, ya que la escisión en una doble personalidad —la que fue y la que es— permite que el lector no sólo se identifique con la niña, sino también con la mujer que intenta exorcizar sus malas acciones. Quizás los mejores ejemplos sean «Mi hermana Elba» y «El legado del abuelo», donde las narraciones desde la madurez pretenden recomponer alguna pieza suelta del pasado, ya sea el olvido al que uno de ellos sometió a su hermana, ya sea el engaño por el que la madre del otro se ha perdido en una extraña locura.

[a Olvido y a Matilde]» (1988: 130). O en «La noche de Jezabel» (*Los altillos de Brumal*), donde recuperará el motivo tradicional de los personajes que se reúnen en una casa para contarse historias y lo aderezará con el viejo motivo de la aparición final: una vez más será el conocimiento y dominio de la oralidad lo que permitirá que todos los protagonistas juntados en la casa de mar vean, sientan y perciban al fantasma de Laura como un ser de carne y hueso y no como una visión.

Hay que tener en cuenta que la opción de narrar en primera persona, a parte de ser fundamental para mantener la ambigüedad y la duda, muchas veces facilita la posibilidad de establecer una distinción entre lo que se cuenta y lo que no, algo que se acentúa a partir del tercer libro de cuentos de Cristina Fernández Cubas. Aquí, los textos ya no buscan tanto lo extraño dentro de la normalidad —una carta escrita como un jeroglífico, un reloj, una compota de mermelada de fresa o incluso una tormenta—, sino que pretenden retratar el horror del vivir cotidiano y del ser a partir de los relatos perturbadores de sus protagonistas, causantes casi siempre de que el horror se acabe apoderando de su mundo particular.

Piénsese en alguien como Marcos, quien construye su vida sobre la base de un engaño del que hace partícipes a los lectores desde las primeras páginas al contar —a base de humor y cierta ironía— los orígenes de su doble: «Porque nunca he tenido un hermano, menos aún gemelo, ni nadie en la familia que se llame Cosme» (1996: 24). En este caso, la mentira no forma parte tanto del discurso como de la historia en sí, a diferencia de, por ejemplo, «El legado del abuelo», donde es posible descubrir no sin cierta sorpresa que el causante de la muerte del abuelo y de la semi—locura de la madre no es otro que el mismo que está compartiendo con el lector su narración. Con su última mentira —esconder el supuesto legado del abuelo como respuesta a la actitud interesada de los mayores que no puede entender—, será él quien provoque la usurpación que Nati, la criada, llevará a cabo con la personalidad de su madre —«había dejado de arreglarse, de perfumarse, de hojear aquellas revistas de moda que tanto le gustaban [...]. La Nati, en cambio, se maquillaba, peinaba y vestía como si siempre estuviéramos de fiesta» (1996: 90)—, y el que desencadenará el

conflicto final debido a una mala interpretación de la realidad. Así, las mentiras del niño acaban por producir lo verdaderamente sorprendente del cuento: la transformación de Nati en la madre y de ésta en una vieja, y la visión de una realidad distinta en la que la madre acaba convertida en lo que tanto temió el abuelo.

Más explícito es el caso de «La Flor de España», donde la narradora vuelve a ser la causante de que lo angustioso y horroroso de la realidad se cumpla, al convertirse en la pesadilla personal de Rosita. Como sucedía en el relato anteriormente comentado, poco a poco se nos van a ir desvelando, a modo de misterio personal, cuáles son las causas que la llevan a tal objetivo, aunque la diferencia con respecto a aquél es que ella nunca acaba confesando *su* verdad, puesto que toda su narración —así como también su vida— es un gran escondite. Empezando por su primer contacto con el establecimiento —al que llega, nos dice, con una «leve sensación de irrealidad» (1996: 121)—, la narradora va a iniciar un proceso de aculturación en el que no está exento su enfrentamiento con la dueña de La Flor de España, por ser ella la imagen más representativa de esa colonia de españoles con los que la protagonista nunca encaba de encajar. Probablemente esta sensación de ambigüedad, en definitiva de soledad, es lo que la llevará a querer destruir a Rosita —eso sí, como nativa: «ahora era yo quien peinaba la media melena y el flequillo recto de las autóctonas» (1996: 156)—, y con ella esa sensación de doblemente exiliada: de su país de origen y de la colonia; «me sentí un poco en el exilio» (1996: 131)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> No está de más señalar, a modo de curiosidad la aparición, en este cuento, de una de las figuras más importantes de «La noche de Jezabel», Arganda, aquí médico que preside la reunión de los colonos españoles en el país del frío. Con este guiño, Cristina Fernández Cubas señala que sus libros no son simples recopilaciones de cuentos, sino que se puede ver también en ellos la voluntad de generar un mundo compacto y hasta cierto punto cerrado por el que circulan personajes, sino iguales como en este caso, sí muy parecidos. Un procedimiento similar, que tiene que ver precisamente con la manera de entender el espacio literario, es el que nos encontramos en el mundo de Silvina Ocampo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1985): *Literatura fantástica*, Madrid: Siruela.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO (comps.) (1999): *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa.
- CORTÁZAR, Julio (1988): *La casilla de los Morelli*, Barcelona: TusQuets.
- KUNZ, Marco (1994): «Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal. Cristina Fernández Cubas», en *Quimera*, nums. 242-243.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1988): *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*, Barcelona: TusQuets.
- (1996): *El ángulo del horror*, Barcelona: TusQuets.
- OCAMPO, Silvina (1970): *Informe del cielo y del infierno* (ed. Edgardo Cozarinsky), Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2003): *Antología esencial* (ed. Daniel Gigena y Mercedes Güiraldes), Barcelona: Emecé.
- PIZARNIK, Alejandra (2002): *Prosa Completa* (ed. Ana Becciu), Barcelona: Lumen.
- Roas, David (Comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- ROFFÉ, Reina (1994), «Silvina Ocampo: la voz cautiva», en *Quimera*, num. 123, pp. 42-43.
- VALLS, Fernando (1994), «De las certezas del amigo a las dudas del héroe: sobre “La ventana del jardín”, de Cristina Fernández Cubas», en *Ínsula*, num. 568, pp. 18-19.